

エドゥアール・マネ作《驚くニンフ》の制作過程に関する一考察

序

アルゼンチン国立美術館収蔵のエドゥアール・マネ作《驚くニンフ》(図1)は、南米という地理的な条件もあって人目に触れる機会が少なく、二年後に制作される《草上の昼食》や《オランピア》の陰に隠れて、今日まで十分な研究が成されていない。そのため、マネ芸術に於けるこの作品の理解や、作品自体が辿った来歴すらなお明らかではない。が、マネが一八六〇年前後に描いた一連の裸婦像に注目する時、ティツィアーノ作《ウルビーノのヴィーナス》の模写から《オランピア》への発展過程を、《驚くニンフ》抜きに論ずることは出来ない。

従来、人はマネの裸婦像の系譜に於いて、歴史画 (*peinture d'histoire*) 的主題であるとする《驚くニンフ》と、風俗画 (*peinture de genre*) 的主題である《草上の昼食》や《オランピア》を区別して考える慣習にある。この理解は美術史的な観点から考えて果たして妥当であろうか。本稿は、《驚くニンフ》に関する諸説を整理した上で、この作品が、マネの画歴に於いて重要な位置を占めるのみならず、美術史上画期的な意味を持つことに論点を置くもの

である。尚、本稿は平成二年十月のそごう美術館に於ける「アルゼンチン国立美術館展」の観察、及び平成三年三月パリ滞在中の写真資料の調査に基づく考察である。

一 背景のサテュロスについて

《驚くニンフ》には、背景に描かれていたと言われるサテュロスの問題が未解決のまま今日に残されている。元々この作品の画面右側にサテュロスの顔が描かれていたことは確かな事実であり、そのことは種々の証言により、また十九世紀に撮影された写真資料によっても知られている。

エルミタージュ美術館のD・G・バールスカヤは、一八六一年の九月から十月にかけて、サンクトペテルブルグで開かれた皇室アカデミーの年次展に、《ニンフとサテュロス》と題する作品が出品されている事実を確認し、これが現在アルゼンチン国立美術館収蔵の《驚くニンフ》と同一の作品であるとした⁽¹⁾。

A・タバランは、一九四七年、『マネとその作品』で写真家ゴデによる《驚くニンフ》の写真に言及し、その「画面右上隅に無遠慮にもニンフの裸体を覗く者の顔が現われているが、(その顔は) マネが侍女やスパニエル犬と一緒に取り除いてしまった」と伝えている⁽²⁾。ゴデによる《驚くニンフ》の写真は、現在パリの国立図書館版画室に収蔵されているが、その写真資料には、タバランが伝えるように、画面右上隅の木々の間に一人の男性の顔が極く薄く撮影されており、我々はそれをサテュロスであると確認できる⁽³⁾ (図2)。

このような事情のもとに、一九五九年、アルゼンチン国立美術館ではサテュロスの調査のため、G・コラディーニによる《驚くニンフ》のX線写真撮影が行われている⁽⁴⁾。が、サテュロスは確認されず、代わりに、裸婦の背後に彼女の髪を梳かす一人の女性像が確認されたのである (図3)。この女性像は、《驚くニンフ》の発展過程を探る上で興味深いので、この考察は次節で言及することとし、ここでは問題をサテュロスに限定する。

サテュロス問題に先鞭をつけたのはR・E・クラウスである。彼は、マネが一八六七年の個展に於いて、作品のタイトルを《サテュロスとニンフ》から《驚くニンフ》へと変更している事実を踏まえ、ロシアから作品が返還された後、マネ自身がサテュロスを塗り潰した、と推測した⁽⁵⁾。マネは保守的なロシアのアカデミーに、この作品が伝統的なテーマを踏襲していることを強調するために、作品を送付する直前にサテュロスを薄く描き加えたという。X線にサテュロスが写らなかったのもそのためである。が、その後マネの絵画観に大きな変化が生じ、一八六七年の展覧会に於いては、サテュロスをマネ自身が塗り潰した。その絵画観の変化とは、《オランピア》で更に具体化されるように、鑑賞者と裸婦との間に新たな関係を提供することであった。即ち、サテュロスが画面から消えることにより、我々は自分自身がニンフの裸体を覗き見していることに気付く。サテュロスが担っていた覗き見の役は、我々鑑賞者が引き受けることになった、とクラウスは言うのである。

ところが、クラウス説は一九七五年にB・ファールウェルによって修正されることとなる。ファールウェルは、E・バジールが一八八四年にマネ展のカタログ作成時に残したノートから「牧神」の記述を発見し、マネの死後に至るまでサテュロスがそのまま描かれていた可能性を示した。ファールウェルは写真資料にも言及しており、ゴデの写真とは別に、やはり写真家のロシヤールが撮影した《驚くニンフ》の写真(図4)にもサテュロスが観察されるという。彼はこの写真がマネの死後に撮影されたとしており、マネ自身によるサテュロスの削除の可能性を否定したのである⁽⁶⁾。但し、ファールウェルの説はマネが最後まで歴史画に固執したという見解を導くものではない。マネは《草上の昼食》や《オランピア》によって歴史画からの明確な決別を示しているものであり、溯って《驚くニンフ》を歴史画的主題に基づく作品として位置付ける必要性は全くなかったからである。

ファールウェルの説には関連する幾つかの疑問点が残されている。第一に、サテュロスを一体誰が、如何なる理由で、いつ削除したのかという問題である。一九一四年、アルゼンチン国立美術館の作品購入時には、画面には裸婦だ

けしか描かれていなかった。つまりサテュロスが姿を消したのは、一八八四年から一九一四年の三十年間、即ち、作品が数人の画商の手に渡っている時期に限定される。但し誰が如何なる理由でその作業を行なったかは依然として不明のままである。

第二に、サテュロスが一九五九年のX線写真に撮影されていない理由である。筆者は、X線写真やゴデ及びロジャールの写真資料から、《驚くニンフ》の制作過程に根本的な疑問を提示せざるを得ない。つまり現存する《驚くニンフ》とは別に、サテュロスの描かれたヴァージョンが制作されたのではないか、という説である。マネの制作方法から判断すれば、その可能性は殆どないと考えられるが、今後、サテュロスの有無が何等かの形で証明されない限り、筆者は敢えてその可能性を否定できない。またクラウスは、展覧会の送付直前に急いで描き足されたことが、X線写真にサテュロスが写らなかった理由だとしているが、急いで加筆したことが、薄く描かれたことの説明と成り得るかどうかは疑問が残る。今後、《驚くニンフ》の研究は、塗り重ねられた部分の材質分析や赤外線撮影など、多岐に亘る科学的調査に委ねざるを得ない。

ところで、一八六七年の個展に於いて、サテュロスが未だ存在しているにも拘らず、マネがタイトルを《サテュロスとニンフ》から《驚くニンフ》へと変更した理由を如何に説明したらよいであろうか。この問題に対しては、作品と鑑賞者の関係を述べたクラウスの説が、依然として有効であると考えられるので、私見を加え度い。

まず筆者は、X線写真にサテュロスが撮影されない理由は、クラウスが言うような薄描きであったとしても、それは送付直前だったからではなく、サテュロスの存在が、画面の秩序を乱さないようにしたマネの配慮からだと考えられる。何れにせよ、その時点でサテュロスは、マネにとってあまり重要なものではなかったことは確かである。タイトルの変更は、既にサテュロスに対するマネの関心が薄れ、画面に残されながらも、その画中での役割がほぼ失われた結果ではないだろうか。マネは二年後に制作する《草上の昼食》に於いて、厳格なサロン審査を意識し、当初そのタ

イトルを《水浴》と題している⁷⁾。多くのサロン派の画家たちにとっても、歴史画の主題はもはやエロティックな裸婦を描くための口実にしか過ぎなかったように、マネもやはりタイトルを、同時代の風俗を描くための手段として利用していたと思われる。《驚くニンフ》に於いても、そのタイトルはサロン入選のための配慮に過ぎず、マネの目的はニンフを装った裸婦そのものを描くことにあったに違いない。また突然の覗き魔に驚き、自らの裸体を隠すニンフの姿勢や視線から判断すれば、サテュロスの位置は画面右上では不自然である。むしろクラウスが述べるように、ニンフは我々鑑賞者の視線を避けているように見える。二年後に制作される《オランピア》に於いて、裸婦の視線が鑑賞者に大きな動揺を与えたことを考慮するならば、マネが画中の裸婦と鑑賞者を結びつけようとしたとするクラウスの説を、サテュロスの存在如何で否定することはできない。

二 主題の変更

《驚くニンフ》の制作過程は、主題変更及び図像源泉の問題を以て混沌の度を深める。この問題は、《驚くニンフ》の全体的な構図を示す習作、即ち、ノルウエーの国立オスロ美術館収蔵《驚くニンフ》（《水から救われるモーセ》、以下、オスロスケッチと略称する）（図5）と共に考察されなければならない。

A・ブルースト⁸⁾によれば、「マネはラヴォワジエール街のアトリエで、《水から救われるモーセ》の大きなタブローを制作していたが、結局、完成することなく、カンヴァスから切り取った一人の人物だけを残して《驚くニンフ》と名付けた」という⁹⁾。オスロスケッチが、ブルーストの言う《水から救われるモーセ》であるかどうかは、未だ疑問である。その主な理由は、ブルーストの証言の信憑性、及び画題と図像の不一致にある。

再度オスロスケッチを検討する。画面には、一八六〇年前後にマネが好んで描いた田園詩的な風景の中に三人の女性が描かれている。その一人は、裸婦の髪を梳きながら川の上流を向いている。また、他の一人は慌てた様子で川の

上流へ向かつて走り出している。確かにこの情景からすれば、背景や二人の侍女の動作は、ブルーストの言う「水から救われるモーセ」の主題に則していると言えよう。が、問題は中央裸婦の動作である。もし水浴する裸婦がファラオの娘とするならば、驚いて裸体を隠そうとするポーズはモーセの主題にはそぐわない。ヨーロッパ絵画に於いては、ファラオの娘は大勢の侍女に付き添われ、豪華な衣装を纏った姿で描かれるのが通例で、水浴中の裸婦の姿で表わされる例を筆者は知らない。では、ファラオの娘を敢えて裸体で描いたマネの意図とは一体何であったのか。

ブルーストは、マネと二人でアルジャントゥイユの川岸を散策していた時のことを回想しながら、次のように述べている。

「数人の女性が水浴をしていた。マネの視線が水から上がる女性に留まった。そして彼は私に向かって次のように言ったのである。『僕はどうやらヌードを描かなければならぬらしい。よし、やってみよう。彼女たちをヌードで描いて見せる。』」⁽¹⁰⁾

更にブルーストの回想の中では、マネがジョルジョーネ作『田園の奏楽』を描き変える旨の記述も見えることから、マネの発言は常に『草上の昼食』に関する着想として考えられてきた。しかし、F・カシャンが指摘するように、もしマネがこの時既に『驚くニンフ』で裸婦を描いていたとすれば、もはや裸体画を描くという発言はなかったであろう⁽¹¹⁾。ブルーストの伝えるこの発言を『草上の昼食』に関連するものではなく、『水から救われるモーセ』の着想に関する発言と捉えることもできる。

尚、オスロスケッチの中心モティーフが画面中央の浴女であるという点、この浴女を除く二人の女性が削除され、結局、最終作で裸婦だけが残されるという事実から判断するならば、マネの主たる関心が裸婦そのものにあったことは明らかである。『水から救われるモーセ』が裸婦表現の機会を提供したとすれば、マネがファラオの娘を敢えて裸体で表現した理由も首肯される。また、ティツィアーノ作『ウルビーノのヴィーナス』の模写⁽¹²⁾とは別に、一八五

○年代後半に最初に取り組んだ裸体画がこのオスロスケッチであったことを考慮するならば、正にこのスケッチが《水から救われるモーセ》に発展する習作であり、何れは大型カンバスに描かれるはずのテーマであったに違いない。

しかしオスロスケッチで描かれた「水から救われるモーセ」という主題と、裸婦のポーズとの食い違いの問題は依然として残る。マネが主題とは別に、腰掛けた浴女がその裸体を隠すというポーズに固執したのは何故であろうか。裸婦の表情や動作から考える限り、モーセの物語以外の主題を暗示しているようでもある。

この疑問に関しては、図像の源泉についての研究が別の解決の糸口を与えてくれよう。元々、脚を組んで座る裸婦のポーズにはモーセの物語とは別に多くの源泉が指摘されてきた。中でも図像的に最も近い作品を指摘したのは、裸婦像をルーベンスの作品に準拠したとするシャルル・ステルランであらう⁽¹³⁾。ステルランによれば、マネは失われたルーベンス作《スザンナと長老たち》の中からスザンナのポーズをそのまま抜き出して、オスロスケッチ中央の裸婦にしたという。マネはそれを、十九世紀当時に流布していたフォルスターマンの複製版画によって知った。フォルスターマンの「スザンナ」は、マネの裸婦とは姿勢が全く逆であるが、その問題はT・レフによって解決されることになる⁽¹⁴⁾。レフはルーブル美術館の版画室にマネの入館記録を発見し⁽¹⁵⁾、マネがそこでシャルル・ブラン著『画家の歴史』⁽¹⁶⁾を参考にしたという。右の書物に挿入されていた「スザンナ」のポーズは、フォルスターマンのものととは逆の、即ち、オスロスケッチ中央の裸婦と同じ向きで複製されていたのである^(図6)。尚、クラウスによれば、「スザンナ」や「パテシバ」のテーマは覗き見であり、マネは浴女だけを描くことによって、この覗き見の役を長老たちから我々鑑賞者に替えたという⁽¹⁷⁾。また、F・カシャンはルーブル美術館の版画室に収蔵されている一枚のスケッチを取り上げ^(図7)、これがジュリオ・ロマーノのフレスコ画を始め、それを模したコルネイユの版画からの模写であることを証明しており、これを決定的な浴女の源泉の一つとして掲げている⁽¹⁸⁾。

このような源泉の問題とは別に「スザンナ」という名前に象徴的な意味を見出し、図像解釈を加えたのはコラディーニである¹⁹⁾。マネは《驚くニンフ》のポーズを、後にマネ夫人となるシュザンヌ・レンホフにとらせたと言われる。コラディーニによれば、マネはその婚約者を純潔の象徴であるスザンナの物語に重ね合わせ、彼の愛を捧げたといふ。更にコラディーニは、彼女の足元に咲く百合の花も、ヨーロッパ絵画に於いては純潔の象徴であったと説いた。

一八六〇年から六一年にかけて制作された《漁獲》もまた、複数の源泉が指摘されている作品であるが、マネとシュザンヌ・レンホフのポーズは、ルーベンス作《ステーン城の庭園》に描かれたルーベンスの自画像と二番目の妻エ・フルマンに拠っており、マネが画中で二人の愛を成就させようとしたのだと言われている²⁰⁾。レフによれば、ルーベンスのこの作品に関しても、マネがシャルル・ブラン著『画家の歴史』で詳細に研究した可能性が高いという²¹⁾。《漁獲》と《驚くニンフ》の制作時期がほぼ重複することや、ルーベンスからの借用関係を考慮するならば、マネが婚約者のシュザンヌ・レンホフを純潔の象徴である「スザンナ」に重ね合わせたとする説を、筆者は敢えて否定できない。

以上の図像的考察を踏まえて、次に、オスロスケッチに於いて裸婦の役割が曖昧であった理由を検討する。

即ち、マネはティツィアーノによる裸婦を何枚か模写しているが、その際、伝統を踏襲した裸婦像を描く欲求に駆られ、裸婦を描くための主題をモーセの物語に見出したのである。しかし、裸婦はむしろルーベンスの「スザンナ」、あるいはコルネイユの「バテシバ」のポーズが彼自身の裸婦のイメージに一致するため、マネはモーセの物語では本来裸体で描かれるはずのないファラオの娘に、「スザンナ」、あるいは「バテシバ」の裸婦像を重ね合わせることを思いついたのであった。オスロスケッチに於いて、中央の裸婦だけがモーセの物語にそぐわないポーズを取っているのも、マネが二つの物語を同一の画面に組み合わせたためと考えられる。が、マネは結局、ファラオの娘と「バテシバ」、あるいは「スザンナ」を統括的な構図に組み合わせて描くことに困難を感じ、画面から侍女を削除し、裸婦を

残してカンバスを切り取ったのであろう。一人残された裸婦は、新たに加筆されたサテュロスと共に異教のニンフへと変わるものである。この主題変更の問題から、マネの関心はもはや裸婦の表現のみであり、歴史画的主題はその口実に過ぎなかった、という結論が導かれよう。

一九八六年、バローは前記オスロススケッチとは別の《水から救われるモーセ》の素描(図8)を取り上げ、モーセが侍女に正に救われようとする情景、大画面に転写するための区画線などから、右素描がモーセの物語の全体の構図を暗示するという可能性を提示した⁽²⁾。しかし、描かれた女性は着衣の姿であり、マネの関心が裸婦そのものにあつたことを考慮するならば、モーセの主題に関するマネの一つの試みであつた可能性が強い。恐らく絵の具を使用する前の段階、即ち、オスロススケッチを制作する前に描いた素描ではないだろうか。バローもやはり、この素描はあくまでモーセの物語に関する構想のヴァリエーションに過ぎないとしている。

結

従来のマネ研究は、《驚くニンフ》に歴史画的主題の女性美を見出してきた。が、既に述べたように、《驚くニンフ》の主題の変更は、マネにとって歴史画的主題が決定的な制作動機とはならなかったことを意味する。《驚くニンフ》に於けるマネの関心は裸婦の表現であり、歴史画的主題はその口実に過ぎなかった。《驚くニンフ》には既に、《草上の昼食》や《オランピア》で実現する同時代の風俗画的主題の萌芽が認められるのである。

《驚くニンフ》が、一八六〇年前後に制作された一連の裸婦像に於いて、一つの岐点を示すことは前述した。裸婦像という観点からすれば、マネの主題やモチーフは、《驚くニンフ》を境にして同時代的なものへと転換していく。即ち、マネが清新なヴィーナスを娼婦のオランピアへ発展させていく段階に於いて、《驚くニンフ》と《草上の昼食》乃至《オランピア》との関係は、隔絶・飛躍ではなく、漸次的な発展であつたとは考えられないだろうか。マ

ネの裸婦像の系譜に於いて、ボードレールの言う「現代性 (la modernité)」⁽⁸⁾ は、《草上の昼食》や《オランピア》のうきに見出されるのが一般的であるとしても、筆者は「マネの「現代性」はそれらが制作された一八六三年よりも早く、既に《驚くニンフ》の中に見出するのが一層適切であると考え度い。

註

- (1) Anna, G. Barskaya, 'Edouard Manet's Painting "Nymph and Satyr" on Exhibition in Russia in 1861', in *Omagiu lui George Oprescu, cu prilejul împlinirii a 80 de ani*, Academia Republicii Populare Romine, Bucharest, 1961, pp. 61-68.
 - (2) A. Tabarant, *Manet et ses oeuvres*, Paris, 1947, p. 44.
 - (3) Dc. 300, f. II. of the Moreau-Nélaton gift to the Cabinet des Estampes of the Bibliothèque Nationale, Paris.
 - (4) Giovanni Corradini, 'La nymphe surprise de Manet et les rayons-X', *Gazette des Beaux-Arts*, Ser. 6, LIV, 1959, pp. 149-153.
 - (5) Rosalind E. Krauss, 'Manet's "Nymph Surprised"', *Burlington Magazine*, Nov., 1967, pp. 622-627.
 - (6) Beatrice Farwell, 'Manet's "Nymph Surprised"', *Burlington Magazine*, April, 1975, pp. 224-229.
 - Dc. 300, f. I. of the Moreau-Nélaton gift to the Cabinet des Estampes of the Bibliothèque Nationale, Paris.
- ゴデとロシヤールは「マネの生存中にフトリエで作品を撮影した写真家。撮影年代と撮影者の特定については研究者によつて異なる。ゴデの写真の撮影年代に関し、フーウエルは一八六一年としているが、バローはゴデの撮影記録から、一八七二年としている。また「フーウエルの論文に掲載されたロシヤールの写真ではサテュロスの姿を確認することはできない。筆者は平成三年三月、パリの国立図書館でマイクロフィルムを調査し、辛うじてサテュロスと思われる男性の顔を確認した。
- 尚、註(22)参照。
- (7) Theodore Reff, 'Salons of the "Refusés", *Modern Art in Paris*, New York, 1981, p. 34.

- (8) フランスの政治家、文筆家。マネの親友で、マネの死後その回想録『思い出』を発表した。
- (9) Antonin Proust, 'Edouard Manet: Souvenirs', *La Revue Blanche*, numéro 89, 15 Fév., 1897, p. 168.
- (10) Proust, *Ibid.*, p. 171.
- (11) Françoise Cachin, *Catalogue of the Exhibition, Manet: 1832-1883*, edited by Françoise Cachin, Charles S. Moffet, J. W. Bateau, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1983, p. 84.
- (12) マネとティッシーアールとの関係については既に谷田博幸氏が以下の論文で詳しく考察しているが、特に《驚くニンフ》の背景とティッシーアール作《ディアナとアクタイオン》に描かれた背景との類似性を指摘している点で注目される。
谷田博幸著『マネの驚いたニンフ』丹尾安典・谷田博幸監修「フルゼンチン国立美術館展」展覧会カタログ 毎日新聞社／そごう美術館 一九九〇年十月 一九七二〇二頁
- (13) Charles Sterling, 'Manet et Rubens: Précisions', *L'Amour de l'art*, vol. XIII, Sept.-Oct., 1932, p. 290. N. G. Sandblad: *Manet, Three Studies in Artistic Conception*, Lund, 1954, p. 43.
- (14) Theodore Reff, 'Manet and Blanc's "Histoire des Peintres"', *Burlington Magazine*, July, 1970, pp. 456-458.
- (15) Theodore Reff, 'Copyists in the Louvre, 1850-1870', *Art Bulletin*, XLVI, 1964, p. 559.
- (16) ルネサンスから十九世紀当時の美術を描絵入りで紹介した西洋絵画史。レフによれば「ルーブル美術館版画室以外で纏まった十八―十九世紀の版画を目にすることは難しく、マネがルーネンスを細部にわたって研究、引用したのは、専らフランスの『画家の歴史』に拠った可能性が強いであろう。Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles*。」
- (17) Krauss, *op. cit.*, pp. 623-624.
- (18) Cachin, *op. cit.*, p. 88.
- (19) ルーネンス作《スザンナと長老たち》のスザンナのポーズと比較すると、左足の組み方が《驚くニンフ》の裸婦に近い。
- (20) Reff, *op. cit.*, p. 229.
- (21) Reff, *op. cit.*, p. 229.

(22) J. W. Bateau, 'The Hidden Face of Manet', *Burlington Magazine*, April, 1986, pp. 21-96.

(23) Charles Baudelaire, 'Le peinture de la vie moderne', *Baudelaire Oeuvres complètes*, Claude Pichois, Paris, 1976, pp. 694-697.

ボードレールは、一八六三年に「フィガロ」紙に発表した「現代生活の画家」に於いて、水彩画家コンスタン・ギース論を展開し、同時代的な主題・モチーフを取り上げる画家を称賛している。マネとボードレールは一八五八年に知り合ってから、親密な交際を続けており、《草上の昼食》や《オランピア》は勿論、《驚くニンフ》に溯ってボードレールの影響を論じることにも可能であろう。



図1 マネ《驚くニンフ》1861年 カンヴァスに油彩 146 × 114cm ブエノスアイレス, アルゼンチン国立美術館



図2 《驚くニンフ》(ゴデによる写真)撮影年代不明 パリ, 国立図書館版画室



図3 《驚くニンフ》(X線写真)1959年 ブエノスアイレス, アルゼンチン国立美術館



図4 《驚くニンフ》(ロジャールによる写真)1883年 パリ, 国立図書館版画室



図5 マネ《驚くニンフ》(スケッチ) 1858—60年 板に油彩 35.5 × 46cm
オスロ, ナショナル・ギャラリー



図6 ルーベンス《スザンナと長老たち》(ルーカス・フォルスターマンによる版画)(左右逆) 39 × 27.8 cm ロンドン, 大英博物館



図7 マネ《バテシバ》(J. コルネイエあるいはジュリオ・ロマーノの模写) 1858—60 レイド紙に鉛筆 17.8 × 13.2cm パリ, ルーブル美術館版画室



図8 マネ《モーセの発見》1858—60年 赤チョークで方眼したレイド紙に鉛筆, ペン, セビアインク 33.3 × 28 cm ロッテルダム, ボイマンス・ファン・ペーニンゲン美術館